

Jeanne Bovet
Université de Montréal

La mesure de l'excès : le cri dans la tragédie classique

Dans le théâtre français de la seconde moitié du XVII^e siècle, le jeu du comédien est régi par l'art de la déclamation, qui repose sur des principes rigoureusement réglementés et codifiés à partir du modèle oratoire. Aussi la légitimation de la pratique du comédien classique passe-t-elle par son respect et sa maîtrise des codes de l'action oratoire¹ : comme le souligne Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, auteur d'un des plus importants traités de la fin de l'âge classique, « [l]e Comédien doit se considérer comme un Orateur, qui prononce en public un discours fait pour toucher l'Auditeur » (1706 : 35). Plus précisément, l'art du comédien s'inspire de celui de l'orateur sacré, en raison de la similarité de leur objectif : toucher l'auditeur, avec, officiellement du moins, une même visée morale : le purger des passions néfastes.

Au cours des dernières années, ce lien historique entre performance théâtrale et performance oratoire a particulièrement suscité l'intérêt des chercheurs², ainsi que de certains artistes qui tentent de redonner à voir et à entendre sur la scène contemporaine les modalités originelles de représentation du répertoire classique³. Dans cette redécouverte de la pratique théâtrale de l'époque, la question de la latitude d'interprétation du comédien par rapport aux consignes contenues dans les traités constitue un point litigieux. Alors qu'il est admis qu'au XVIII^e siècle, l'acteur assume une part créatrice importante dans la déclamation de son rôle, au XVII^e siècle, la notion de convenance, centrale tant dans les

traités d'action oratoire que dans les traités de déclamation, et étroitement liée aux règles dramaturgiques de vraisemblance et de bienséance, semble singulièrement limiter les initiatives, perçues comme autant d'accrocs à la juste mesure. Car s'il faut toucher le spectateur, certes, il faut aussi lui plaire, et cette double exigence du *dulcere* et du *movere*, celui-là tempérant celui-ci, commande la convenance de la déclamation en vertu de trois principaux paramètres : le personnage représenté, la passion exprimée et les figures qui traduisent cette passion.

En raison de sa noblesse intrinsèque, qui la rapproche étroitement du statut et des visées de l'art oratoire, la tragédie s'avère le genre dramatique le plus strictement réglementé en la matière. Or le personnel tragique comporte de nombreux caractères excessifs : Néron, Médée, Hermione, Mithridate... En outre, en dépit d'une certaine résistance aux effets spectaculaires, les scènes d'excès (d'imprécation, de fureur, de désespoir) demeurent d'importantes parties constitutives de la tragédie de la seconde moitié du siècle. Ce n'est donc pas à dire que l'excès ne peut être représenté par la déclamation tragique, mais plutôt que l'exigence de convenance en prévoit plusieurs modalités de régulation, sur les plans tant dramaturgique que scénique. Sauf à recourir à de rares témoignages, il est certes difficile, voire impossible, de vérifier comment les comédiens de l'époque ont réellement déclamé ces morceaux de bravoure. D'autres sources permettent cependant d'en tracer avec une relative certitude les balises performatives : les traités, bien sûr, en ce qu'ils énoncent les règles sur lesquelles se fonde officiellement la pratique de la déclamation, mais aussi, voire surtout, les textes dramatiques eux-mêmes.

Car si les traités énoncent les règles, ce sont les textes dramatiques qui en orientent la pratique. En effet, compte tenu de la fonction primordiale de la déclamation dans le système de la représentation classique, il apparaît tout à fait plausible que les auteurs dramatiques du XVII^e siècle, imprégnés de culture rhétorique, et d'autant plus conscients des contraintes et des codes scéniques de leur temps qu'ils travaillaient avant tout sur commande, aient conçu leurs textes dans une perspective prioritairement vocale. La quasi-absence de didascalies externes ne doit pas nous abuser : l'essentiel des didascalies de la dramaturgie classique est de type interne, et c'est donc au sein du dialogue que l'on doit pouvoir trouver les indications vocales imaginées par l'auteur. Les traités de l'époque le confirment : la prononciation à voix haute de tout texte destiné à être présenté en public, qu'il s'agisse d'un discours oratoire ou d'un dialogue de théâtre, doit prendre en compte les marques vocales qui s'y trouvent, afin de pouvoir « donner à l'ouvrage d'un Auteur l'esprit, ou l'action qu'il y a voulu mettre » (Grimarest, 1760 : 41 ; je souligne). En amont, lors de la rédaction de la pièce, l'auteur aurait donc inscrit dans son texte des marques vocales repérables et décodables par le comédien. Certaines demeurent évidentes, même aux yeux d'un lecteur moderne, lorsque, par exemple, dans une réplique, un personnage affirme

parler doucement, ou encore s'étonne du cri soudain d'un autre. Mais la majorité des didascalies internes du théâtre classique relèvent de ce code que nous ne (re)connaissons plus, et qui reste heureusement accessible grâce aux traités : celui de l'action oratoire.

Dans cette optique, les pages qui suivent tentent de préciser un usage extrême de la voix dans la tragédie française de la seconde moitié du XVII^e siècle : celui du cri. À la lecture des traités et des poétiques de la seconde moitié du XVII^e et du début du XVIII^e siècle, ce type d'excès vocal semble en effet d'usage dans la déclamation tragique, « où la Période commence ou finit presque toujours par un grand cri » (Riccoboni, 1738 : 33-34). De même, dans son étude statistique de la ponctuation, Sabine Chaouche conclut que la profusion d'interjections dans le théâtre de Racine cristallise le goût des années 1670 pour « les élévations de voix et les cris » (2001 : 331). Or, selon les définitions de l'époque, le cri suppose une hauteur et un effort vocaux considérables, qui le rendent particulièrement problématique en regard de la juste mesure exigée par la convenance.

Si le cri pose problème, c'est d'abord parce qu'il est associé à l'animalité. Il relève en effet de la voix « naturelle » commune à l'homme et à l'animal⁴. Or la différence vocale entre l'humain et l'animal réside dans leur capacité d'articulation : la voix animale, non articulée, est un simple son de voyelle émis par l'appareil phonatoire, tandis que l'articulation marque l'avoir-lieu du langage, et donc, d'emblée, le non-lieu de la voix animale, la pure voyelle se trouvant supprimée par les consonnes, porteuses de la parole⁵. De ce point de vue, le cri apparaît difficilement conciliable avec la poétique de la tragédie classique, qui repose sur un langage non seulement articulé, bien sûr, mais en outre strictement mesuré par la scansion syllabique de l'alexandrin. La voix tragique se situe ainsi du côté non pas de la voix animale, « naturelle », mais de la voix artificielle du langage poétique. Qui plus est, le rythme de l'alexandrin est la représentation dramaturgique d'un autre artifice, celui de la prose périodique, relevant de l'usage soutenu de la parole et souvent associée dans l'art oratoire au grand style, ou style sublime : ainsi, au théâtre, « ces grands vers, qui ne sont pas du langage commun et usité parmy les hommes, [...] representent [...] » le langage « grave [8c] cadencé [...] des Grands » (d'Aubignac, 1927 : 263). De ce fait, l'alexandrin commande un type de déclamation convenant à la qualité du personnel tragique (les Grands) : la déclamation dite « soutenue », qui implique, selon les termes recensés dans les différents traités, lenteur, gravité, noblesse, ampleur, pompe, emphase de la voix. Marque audible de la grandeur et de la noblesse des personnages et de leurs sentiments, l'alexandrin présente donc un obstacle aussi bien éthique que poétique au cri : loin de la voix inarticulée de l'animal, il situe la déclamation tragique du côté de l'humanité, et qui plus est, d'une humanité magnifiée.

Le cri pose un second problème d'ordre éthique, en ce que l'excès qu'il manifeste est une marque de violence. Violence de l'émission vocale elle-même, c'est-à-dire du mécanisme phonatoire, comme l'indique la définition de Furetière : crier, c'est « eslever la voix avec violence » (1690 : vol. 1). Mais surtout, en vertu des équivalences analogiques entre corps et âme au XVII^e siècle, cette violence physiologique du cri constitue l'expression d'une violence psychologique, celle de l'émotion ressentie (joie, douleur, colère) ; ou encore, plus fondamentalement, elle signale la violence intrinsèque au caractère du personnage (colérique, irascible, belliqueux), dans la logique du système indiciel de la physiognomonie⁶. Enfin, dans les cas extrêmes, le cri marque la fureur, cet « emportement violent causé par un dérèglement d'esprit & de la raison » (1690 : vol. 2), traduisant une perte totale de contrôle de soi. De fait, la fureur est liée à l'expression violente de la colère : elle survient « lorsqu'elle [la colère] est violente & demesurée, & qu'elle jette les hommes dans quelques excès » (*ibid.*). Quelles qu'en soient les causes, la violence du cri le situe ainsi aux antipodes de l'idéal oratoire de la passion contrôlée qui, conjuguant emphase et modération, permet à l'orateur de « s'emporter en honnête homme » (Bretteville, 1689 : 215). On rappellera enfin que la poétique classique vise à limiter les manifestations scéniques de la violence par souci de bienséance, en reléguant en coulisses les actes de violence proprement dite (duels, meurtres) au profit du récit des événements. Cependant, les scènes de colère et de fureur subsistent dans la tragédie de la seconde moitié du XVII^e siècle : il n'est qu'à penser à la folie d'Oreste dans *Andromaque*. Avec elles, subsiste donc le problème vocal du cri : comment le rendre convenable ?

Les traités (de rhétorique, de poétique, de déclamation) fournissent certains éléments de réponse, qui demeurent cependant théoriques, puisqu'ils ne rendent compte que d'une certaine idée du cri tragique. Dans cette idée normative, fondée sur des énoncés de principe, on peut toutefois lire en creux, sur le mode de l'approbation ou de la désapprobation, des renvois à la pratique scénique et dramaturgique de l'époque. À cet égard, un premier constat s'impose, lié à la finalité cathartique du genre dramatique. Le principal objet de la déclamation théâtrale au XVII^e siècle est l'expression des affects : les « troubles de l'âme sont de l'essence du Théâtre » (La Mesnardière, 1972 : 73) ; le théâtre est le « trône des Passions » (p. 57) ; « toutes les Passions y sont exprimées, la Tendresse, la Haine, la Joye, la Douleur, la Fureur, la Crainte, le Desespoir, &c. » (Poisson, 1717 : 14). Sur le plan vocal, l'expression des passions prévoit pour chacune un ton de voix spécifique, correspondant à une idée reçue (convenue, donc convenable) des intonations « naturelles » qui lui sont propres⁷. Ainsi, l'amour demande une « voix douce, gaye & attrayante », la haine une « voix aspre et sévère », la tristesse une « voix sourde, languissante, plaintive », la colère une « voix aigüe, impétueuse, violente » (Le Faucheur, 1657 : 114-115). En outre, selon le degré d'intensité de l'émotion éprouvée par le personnage dans telle ou telle situation dramatique, chaque passion est modulée vocalement par le comédien en fonction de deux pôles

expressifs, la douceur et la véhémence, lesquels produisent sur le public des effets cathartiques distincts : « les Tons doux, tendres, & affectueux gagnent le cœur. Les vehemens le frappent de terreur » (Poisson, 1717 : 28). Le cri se situe nettement du côté de la véhémence, dont il constitue l'expression la plus forte, et ce, dans des passions aussi diverses que la tristesse, la colère, la crainte, etc. Qui plus est, les caractéristiques physiques de la voix véhémence, telles que spécifiées par les traités, correspondent précisément aux termes servant à définir le cri dans les dictionnaires de l'époque : violence, contention (c'est-à-dire tension, effort), hauteur ou élévation (à la fois au sens de volume et de registre vocal).

Or si la véhémence conserve sa place dans l'art oratoire de la seconde moitié du XVII^e siècle, elle s'avère néanmoins problématique en regard de l'idéal éthico-esthétique de l'honnêteté. Cela transparaît clairement dans les traités, où la véhémence fait l'objet d'efforts de régulation selon des mesures précises qui permettront à l'orateur de toucher l'auditeur tout en lui demeurant agréable. En raison des rapports d'équivalence entre art oratoire et art dramatique, ces mesures de la véhémence valent aussi pour la déclamation tragique. Elles touchent plus particulièrement deux aspects clés, qui sont aussi ceux du cri : la hauteur (au sens de registre) et la contention de la voix.

En ce qui concerne la hauteur vocale, l'orateur doit demeurer dans une « médiocrité raisonnable » (Le Faucheur, 1657 : 103) balisée par un intervalle maximal de cinq ou six tons, soit une quinte ou une sixte musicale :

La variété de la voix quelle qu'elle puisse estre, ne consiste que dans son abaissement, dans sa teneur & dans son elevation, [...] qui ne doit pas passer l'elevation des cinq voyelles, qui font une quinte, & qui nous marquent l'etendue & la hauteur de la voix dans sa plus grande elevation dans les endroits où elle doit estre la plus elevée (Richesource, 1665 : 176).

Et ainsi, encore que l'Orateur évite ces tons extrêmes que je condamne, & qu'il se tienne dans une médiocrité raisonnable, il ne laisse pas d'avoir assez d'espace entre deux pour diversifier sa voix, en dispensant ces cinq ou six tons comme il faut (Le Faucheur, 1657 : 103).

Le même principe s'applique au théâtre, où les intervalles excédant ces limites sont d'ailleurs jugés si exceptionnels que le comédien ne saurait en prendre seul l'initiative. L'exemple le plus célèbre est celui de la Champmeslé, guidée par Racine dans *Mithridate* pour produire un effet de surprise et de crainte proprement inouï :

Racine aussi grand déclamateur que grand Poète, lui avait appris à baisser la voix en prononçant les vers suivants, & cela encore plus que le sens ne semble le demander *Si le sort ne m'eût donnée à vous, / Mon bonheur dépendait de l'avoir pour époux / Avant que votre amour m'eût envoyé ce gage / Nous nous aimions* Afin qu'elle pût prendre facilement un ton à l'octave au-dessus de celui sur lequel elle

avait dit ces paroles : *Nous nous aimions*, pour prononcer, *Seigneur, vous changez de visage*. Ce port de voix extraordinaire dans la déclamation, était excellent pour marquer le désordre d'esprit où Monime doit être dans l'instant qu'elle aperçoit que sa facilité à croire Mithridate, qui ne cherchait qu'à tirer son secret, vient de jeter, elle & son amant dans un péril extrême (Du Bos, 1982 : 144-145).

Le commentaire de Du Bos confirme par l'exception qu'il existait dans la déclamation usuelle une mesure de hauteur de la voix qui limitait le degré d'élévation du cri. Explicitement musicale, définie en termes d'intervalles de la gamme (quinte, sixte, octave), cette mesure offrirait une explication supplémentaire au terme de « chant », souvent utilisé pour décrire la déclamation du comédien classique : un usage fondamentalement mélodique de la voix, jusque dans le cri⁸.

Le même souci de mesure s'applique à la contention de la voix. L'orateur doit veiller à ne pas pousser sa voix à l'extrême : « Car il ne pourroit continuer long-temps un si violent effort, mais la voix luy manqueroit tout à coup, comme les cordes d'un instrument rompent, quand elles sont trop tendues » (Le Faucheur, 1657 : 95). La mise en garde repose ici sur des arguments physiologiques, valant d'ailleurs aussi bien pour l'auditeur que pour l'orateur : la violence de la contention « offense grandement le gosier de celui qui parle, & les oreilles de ceux qui l'écotent » (p. 93-94). Elle s'applique aussi, voire davantage, à la pratique du comédien, dont le cri est explicitement banni par Jean Poisson :

dans la Chaire, au Barreau, & au Théâtre, il faut quelques fois faire du bruit, pour reveiller l'Attention de l'Auditeur : Pour cela, il faut prendre sur ses Poulmons, il ne faut pas cependant crier, s'enroïer, & comme nous disons s'engoïer (1717 : 23), [...] car on s'étouffe, la Voix se perd, & la Mémoire même se trouble quelques fois (p. 25).

L'argument physiologique est ici renforcé par un argument psychologique, celui de la nécessaire distanciation du comédien à l'égard des passions représentées :

il faut se posséder, il ne faut pas trop se pénétrer soi-même, ni s'abandonner (comme je crois déjà l'avoir dit) à son feu & à sa Passion (p. 25) ; [...] & c'est à quoi nous sommes quelques fois sujets au théâtre ; le feu nous emporte & (pour me servir de nos termes) nous épousons trop la Passion ; & nôtre Période n'est pas finie, que nous sommes tout essoufflez (p. 23).

Dans cette optique, l'emploi du verbe « s'engoïer », traduisant à la fois la défaillance physique et la fixation psychologique, est particulièrement révélateur. Tel que soulevé par Poisson, le risque posé par un tel emportement n'est cependant pas tant le danger psychologique de l'identification du comédien au personnage ou à la passion, que la conséquence technique de cette identification, à savoir la perte de moyens (voix, mémoire) qui en résulte. On peut y entendre un écho de la paralysie qui frappa Montdory à la suite de son interprétation des imprécations d'Hérode : « comme il avoit l'imagination forte, dans le

moment il croyoit quasy estre ce qu'il representoit, et il luy tomba, en jouant ce rosle, une apoplexie sur la langue qui l'a empesché de joüer depuis » (Tallemant des Réaux, 1961 : 775-776).

Si la juste mesure du cri est définie dans les traités par ces règles de déclamation à l'usage du comédien, elle est aussi assurée, dans les textes dramatiques eux-mêmes, par des règles d'écriture à l'usage du poète, et qui ont une incidence sur la déclamation ultérieure de l'acteur. Alimentés par le modèle oratoire, les choix scripturaux de l'auteur dramatique fonctionnent en effet au XVII^e siècle comme des indices vocaux qui, on l'a vu, constituent des didascalies implicites de déclamation. Au premier rang de ces indices vocaux se trouvent les figures de rhétorique, qui sont autant de manifestations discursives de la passion :

Ces tours qui sont les caracteres que les passions tracent dans le discours, sont ces figures célebres dont parlent les Rheteurs ; & qu'ils définissent des manieres de parler éloignées de celles qui sont naturelles & ordinaires : c'est à dire différentes de celles qu'on emploie quand on parle sans émotion (Lamy, 1969 : 110).

L'importance dramaturgique des figures apparaît très clairement dans la *Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac. Celui-ci, en effet, se méfie du désordre inhérent aux passions, soi-disant par souci d'intelligibilité pour le spectateur. Aussi recommande-t-il au poète dramatique de « remettre le Discours pathétique dans l'ordre » (d'Aubignac, 1927 : 354), en suivant notamment la chronologie et la gradation des sentiments exposés :

[I]l faut examiner le sujet dont parle l'Acteur, les differens motifs qui l'agitent, les personnes qui doivent y venir en consideration, les lieux, les temps et les autres particularitez qui peuvent contribuer à cette passion ; et puis de toutes ces choses en tirer un ordre de discours le plus convenable et le plus judicieux qu'il se pourra. Par exemple, s'il faut qu'un Auteur [*sic*] fasse une reveuë et un exaggeration de ses malheures passez, on les peut prendre dans la suite des temps qu'ils sont arrivez, ou selon les degrez de l'infortune, commençant par les moindres, et finissant par les plus grandes. Que si l'on fait des imprecations, elles doivent estre conduittes selon l'ordre qu'elles peuvent arriver ; car il ne faudroit pas faire souhaiter par un Acteur à son ennemy, un mal devant un autre dont le premier ne seroit qu'une suite, ou une dépendance (p. 343-344).

Il faut donc parvenir à produire autrement l'effet du désordre que la passion affiche dans la nature. En tant que manifestations discursives de la passion, les figures en sont le meilleur moyen :

en remettant le Discours pathétique dans l'ordre, il faut y mêler et varier les grandes figures [...] afin que cette diversité d'expressions porte une image des mouvemens d'un esprit troublé, agité d'incertitude, et transporté de passion déréglée. Ainsi par l'ordre des choses qui se disent, on reforme ce que la Nature a de defectueux en ses mouvemens ; et par la variété sensible des Figures, on garde une ressemblance du desordre de la Nature (p. 345).

De fait, selon l'abbé d'Aubignac, les figures pathétiques sont au fondement même de la poétique théâtrale : en assurant la perception des passions par le public, elles permettent le procès cathartique. Il reprend ainsi au compte des figures les termes que la Mesnardière appliquait quelques années plus tôt aux passions :

si la Poésie est l'Empire des Figures, le Theatre en est le Thrône ; c'est le lieu où[,] par les agitations apparentes de celui qui parle et qui se plaint, elles font passer dans l'ame de ceux qui le regardent, et qui l'écoutent, des sentimens qu'il n'a point (d'Aubignac, 1927 : 347-348).

Les figures participent ainsi de l'esthétique distanciée, qui est aussi celle de la déclamation : images des passions, elles sont à la fois leur mode de médiatisation et le mode de représentation de leur désordre. Dans les deux cas, elles demeurent de rassurantes « manières de discourir », relevant du registre du langage articulé et organisé.

Elles sont par ailleurs soumises à plusieurs principes de gestion scripturale visant à en limiter les éventuels excès. Ainsi, l'efficacité des figures dépend de la parcimonie de leur utilisation :

Comme les Figures sont, pour le dire ainsi, des images des mouvemens extraordinaires de l'ame, il en faut peu ; par la raison que ce qui est extraordinaire & surprenant, est fort rare. Trop de Figures dans un discours fait à peu près le même effet que trop de lumière dans un riche appartement : le grand éclat fait qu'on ne voit rien du tout, & que rien ne touche (Bretteville, 1689 : 303).

De même, elles sont régies par les principes de variété et d'alternance, qui assurent un contraste mesuré entre figures douces et figures véhémentes. Chacune de ces figures renvoyant à un code de déclamation particulier, les passages textuels de l'une à l'autre constituent autant de didascalies enjoignant au comédien de varier la conduite de sa voix :

Encore faut-il que les figures soient bien variées, et ne pas s'arrêter longtemps dans la même manière de discourir, attendu qu'un esprit agité ne demeure pas longtemps en même assiette ; une passion continuée dans la même impetuosité fatigue l'Acteur, est à charge aux Spectateurs, et fait soupçonner le Poète d'imprudence et de stérilité. Il faut mêler les figures de tendresse et de douleur avec celles de la fureur et de l'emportement ; il faut mettre l'esprit par intervalle dans le relâchement et les transports (d'Aubignac, 1927 : 344).

De toutes les figures, l'exclamation est celle qui commande la déclamation la plus véhémence. Comme en témoigne, dans la définition qu'en donne le père Lamy, la convocation finale de l'animal, la figure d'exclamation constitue une représentation stylisée du cri :

Le discours d'une personne passionnée est plein d'exclamations semblables, *Helas ! ah ! mon Dieu ! ô Ciel ! ô terre !* Il n'y a rien de si naturel. Nous voyons qu'aussi-tôt qu'un animal est blessé & qu'il souffre, il se met à crier, comme si la nature lui faisoit demander du secours (1969 : 115).

Considérée « d'autant plus propre au Theatre, qu'elle est la marque sensible d'un esprit touché de quelque violente passion qui le presse » (d'Aubignac, 1927 : 353), l'exclamation est aussi placée pour des raisons similaires par le père Lamy en tête de la liste des figures de rhétorique (1969 : 115).

Du point de vue de son inscription textuelle, l'exclamation s'avère l'une des figures les plus clairement circonscrites, puisque le point qui lui est propre (et qu'on appelle plus souvent à l'époque point d'admiration) fonctionne comme une didascalie indiquant que ce qui le précède doit être déclamé du ton « élevé, ferme et véhément » (Bretteville, 1689 : 477) convenant à cette figure. Mesurée comme il se doit par les limites vocales de hauteur et de contention, la véhémence de l'exclamation théâtrale est en outre soumise aux règles internes de vraisemblance et de bienséance de la fable dramatique. Préétablies par l'auteur lors de l'écriture de la pièce, celles-ci constituent autant d'indications dont le comédien doit tenir compte pour moduler son exclamation :

le ton [de l'exclamation] doit être fort élevé, mais néanmoins proportionné à ce qui précède, & à ce qui suit, & à la situation de la personne qui est surprise. Car ce seroit mettre sa voix dans le faux, que de glapir, après avoir prononcé des termes d'un ton doux & bas ; ou que de le pousser si haut qu'on ne pût le soutenir sur plusieurs termes, ou expressions dont dépendroit l'Exclamation. Et d'ailleurs ce ton doit être plus ou moins fort selon le sentiment que l'on exprime, & selon les égards qu'on a pour les personnes devant qui l'on parle. L'exclamation faite par admiration est moins poussée, que celle qui marque de la crainte. Et celle-ci doit être moins élevée, que celle qui exprime une peur subite. On ne doit point s'écrier démesurément devant un Roi ; on peut le faire devant son égal (Grimarest, 1760 : 101-102).

Dans la tragédie classique, le problème éthico-esthétique du cri apparaît ainsi résolu par une pratique aussi bien scripturale que scénique de régulation des excès : celle de la juste mesure de la déclamation. Fondée sur le principe clé de convenance, cette juste mesure se définit essentiellement en termes de hauteur, d'intensité et de variété de la voix. Elle est l'affaire tant du scripteur, qui l'encode à même son texte, que du comédien qui la décode et la rend audible sur scène. Dans cette optique, la remarque de Riccoboni à l'effet que, dans la déclamation tragique, « la Période commence ou finit presque toujours par un grand cri », rend peut-être compte d'une certaine poétique de l'exclamation constitutive de l'écriture tragique, mais cependant abusive en regard des règles scripturales de variété et d'alternance des figures. Plus vraisemblablement, elle rend compte d'initiatives, abusives elles aussi, d'acteurs mal avisés qui, plutôt que de se conformer aux règles de la déclamation et aux indications textuelles, cherchaient à éblouir la galerie par une véhémence continuelle

– tel Montfleury qui, avec son « ton de démoniaque » (Molière, 1965 : 151), « faisait des tirades de vingt vers de suite et poussait le dernier avec tant de véhémence que cela excitait des brouhahas & des applaudissements qui ne finissaient point » (Mlle Poisson, 1887 : 134).

À cette juste mesure de la véhémence, l'abbé d'Aubignac ménage cependant une notable exception :

il faut qu'un homme se plaigne et qu'il soupire, et non pas qu'il crie : il faut quelquefois même qu'il éclate, et non pas qu'il fasse l'enragé, si ce n'est dans un état de forcément ; parce que c'est une agitation d'esprit qui n'a point de bornes, et qui va bien plus loin que le juste mouvement de la douleur, de la colere ny du desespoir (1927 : 344).

L'« état de forcément », c'est-à-dire la folie, est littéralement mis hors jeu par d'Aubignac : sans « bornes », l'*hybris* n'a théoriquement point de mesure vocale, et les règles ne s'y appliquent ni dans l'écriture dramatique, ni dans la déclamation. Les fureurs d'Oreste (rôle créé par Montfleury) en seraient le parfait exemple. Un coup d'œil à la ponctuation originale incite cependant à nuancer cette affirmation, puisque la tirade finale d'Oreste ne comporte qu'un seul vers exclamatif : « Dieux, quels affreux regards elle [Hermione] jette sur moy ! », comme si Racine avait refusé de donner pleine latitude à l'excès de véhémence. Certes, la profusion d'interrogations, autre figure véhémence, donne à la tirade sa « vivacité » (Grimarest, 1760 : 96), et leur omniprésence (dix vers sur seize) traduit bien l'extrême confusion d'Oreste. Mais, dans la hiérarchie des valeurs vocales, la représentation de cri la plus manifeste demeure l'unique vers exclamatif, les quatre derniers vers, dépourvus de toute interjection, marquant en outre le contraste final et radical d'une calme résignation. Dans cette scène comme dans l'ensemble de sa poétique vocale, la tragédie classique semble donc très loin du « cri animal de la passion » (Diderot, 1983 : 111) – lequel, par une pirouette bien diderotienne, n'est d'ailleurs pas si animal qu'il y paraît, puisque le neveu de Rameau l'évoque au sujet d'un art vocal encore plus mesuré que la déclamation théâtrale : l'art lyrique.

Notes

1. L'action oratoire consiste en la conduite du geste et de la voix lors de la profération du discours devant public. L'art de la voix, ou prononciation, en est traditionnellement l'aspect le plus important, le geste lui étant subordonné et coordonné.
2. Voir notamment les travaux de Sabine Chaouche, de Julia Gros de Gasquet, de Jeanne Bovet. Pour une présentation succincte des principes de la déclamation, je me permets de renvoyer le lecteur à mon article (1998).

3. On retiendra plus particulièrement le travail pionnier d'Eugène Green, ainsi que celui d'un de ses disciples, Benjamin Lazar, dont la mise en scène du *Bourgeois gentilhomme* a fait l'objet, en 2005, d'un remarquable DVD.
4. « On le dit des hommes & des animaux » (Furetière, 1690) ; « Il se dit aussi du cri naturel de plusieurs animaux, comme de la panthere, du leopard, du tigre, du loup cervier, du lievre, du lapin & du chevreuil » (Corneille, 1694a) ; « se dit encore, De la voix ordinaire de certains oiseaux » (Corneille, 1694b).
5. Glossées à l'envi au XX^e siècle par les philosophes du langage, ces considérations sur la voix sont aussi, *mutatis mutandis*, celles du XVII^e siècle : voir notamment, à cet égard, Dandrey (1990).
6. Discipline scientifique fondée au XVI^e siècle par Giambattista della Porta, la physiognomonie, ou art de juger d'après l'apparence physique, est une véritable sémiologie du corps, dont elle propose une interprétation éthique à partir des « signes, *semeia*, *indicia*, ou *signa* qui sont les marques corporelles auxquelles on attribue une signification morale » (Desjardins, 1999 : 96).
7. Il s'agit là, dans les faits, si ce n'est encore dans les termes, d'une esthétique de la « Belle Nature » qui, sous-tendant toute la poétique classique, postule que « l'art est choix et correction de la nature » (Tocanne, 1978 : 345).
8. Et ce, avant même la prise en compte de la ponctuation à laquelle s'attarde Chaouche. Cette dimension mélodique de la déclamation rappelle bien sûr la tradition cicéronienne du « chant obscur ».

Bibliographie

- AUBIGNAC, François Hédelin abbé d' ([1657] 1927). *La pratique du théâtre*, éd. Pierre Martino, Paris, Champion ; Alger, Carbonel.
- BOVET, Jeanne (1998). « L'art de la déclamation classique », *L'Annuaire théâtral*, « Traversées de Shakespeare », n° 24 (automne), p. 141-154.
- BOVET, Jeanne (2003). « Pour une poétique de la voix dans le théâtre classique », thèse de doctorat, Université de Montréal.
- BRETTEVILLE, Étienne Dubois abbé de (1689). *L'éloquence de la chaire et du barreau*, Paris, Denys Thierry.
- CHAOUCHE, Sabine (2001). *L'art du comédien : déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Champion.
- CORNEILLE, Thomas (1694a). *Dictionnaire des arts et des sciences*, Paris, chez la veuve Jean-Baptiste Coignard.
- [CORNEILLE, Thomas] (1694b). *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, chez la veuve Jean-Baptiste Coignard.
- DANDREY, Patrick (dir.) (1990). *Littératures classiques*, « La voix au XVII^e siècle », n° 12 (janvier).

- DESJARDINS, Lucie (1999). « Sémiotique et herméneutique du corps : *Les Caracteres des passions* du médecin Marin Cureau de La Chambre », *RSSI*, vol. 18, n° 3 ; vol. 19, n° 1, « Sémiotique et médecine », p. 93-108.
- DIDEROT, Denis ([1782] 1983). *Le neveu de Rameau*, Paris, Flammarion.
- DU BOS, Jean-Baptiste abbé ([1719] 1982). *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Genève, Slatkine Reprints.
- FURETIÈRE, Antoine (1690). *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 3 vol., n. p.
- GRIMAREST, Jean-Léonor Le Gallois de (1706). *Addition à la vie de Mr. de Molière*, Paris, Lefebvre et Ribou.
- GRIMAREST, Jean-Léonor Le Gallois de ([1707] 1760). *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant*, La Haye, Pierre Gosse.
- GROS DE GASQUET, Julia (2006). *En disant l'alexandrin : l'acteur tragique et son art, XVII-XX siècle*, Paris, Champion.
- LA MESNARDIÈRE, Henri-Jules Pilet de ([1640] 1972). *La poétique*, Genève, Slatkine Reprints.
- LAMY, Bernard ([1699] 1969). *La rhétorique ou l'art de parler*, Brighton, Sussex Reprints.
- LE FAUCHEUR, Michel (1657). *Traité de l'action de l'orateur ou De la prononciation et du geste*, Paris, Augustin Courbé.
- MOLIÈRE ([1663] 1965). *L'impromptu de Versailles*, dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Mongrédien, Paris, Flammarion, vol. 2, p. 139-168.
- POISSON, Jean (1717). *Réflexions sur l'art de bien parler en public*, s. l., s. n.
- POISSON, Marie-Angélique ([1738] 1887). « Mémoires pour servir à l'Histoire du Théâtre », dans *Lettres au Mercure sur Molière, sa vie, ses œuvres et les comédiens de son temps*, éd. Georges Monval, Paris, Librairie des bibliophiles.
- RICCOBONI, Louis (1738). *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe avec les pensées sur la déclamation*, Paris, Jacques Guérin.
- RICHESOURCE, Oudart de (1665). *L'éloquence de la chaire ou la rhétorique des prédicateurs*, Paris, chez l'auteur.
- TALLEMANT DES RÉAUX, Gédéon (1961). *Historiettes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, t. II.
- TOCANNE, Bernard (1978). *L'idée de nature en France dans la seconde moitié du XVII siècle*, Paris, Klincksieck.